

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

“INTERTEXTUALIDAD Y FRAGMENTARIEDAD EN *THE WASTE LAND* DE T.
S. ELIOT Y *THE CANTOS* DE EZRA POUND:
ANÁLISIS COMPARATIVO DEL USO DE LA CITA Y LA ALUSIÓN”

Autor: JOSÉ MANUEL CABALLERO MARTÍNEZ

Tutor: FRANCISCO JAVIER DECO PRADOS

MÁSTER EN COMUNICACIÓN INTERNACIONAL

Curso Académico 2015-16

Fecha de presentación 19/09/2016

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ



Índice

Resúmenes y palabras clave.....	(pág. 3)
1. Introducción.....	(pág. 5)
1.1 Reflexiones iniciales y objetivos.....	(pág. 5)
1.2 Metodología.....	(pág. 9)
2. Desarrollo del tema.....	(pág. 10)
2.1 Intertextualidad: cita, cita implícita, alusión y <i>collage</i>	(pág. 10)
2.2 Análisis de <i>The Waste Land</i> de T. S. Eliot.....	(pág. 16)
2.3 Análisis de <i>The Cantos</i> de Ezra Pound.....	(pág. 24)
2.4 Estudio pormenorizado y comparativo de los textos.....	(pág. 31)
3. Conclusión.....	(pág. 42)
Agradecimientos.....	(pág. 44)
Referencias bibliográficas.....	(pág. 45)
Apéndices.....	(pág. 48)

Resumen

En este trabajo se analiza la intertextualidad en la obra de dos de los mayores poetas del siglo XX en lengua inglesa, T. S. Eliot y Ezra Pound, que se revela como elemento clave para su comprensión.

En la introducción se exponen unas reflexiones preliminares sobre la intertextualidad y se describen los objetivos principales de este trabajo, acompañados de una breve exposición metodológica y de una revisión de las obras que nos han sido de ayuda en el análisis.

El desarrollo del tema se ha dividido en cuatro partes. La primera parte está dedicada a la intertextualidad, centrándose sobre todo en las definiciones de cita, cita implícita, alusión y *collage*, todos ellos elementos clave para el posterior análisis concreto de las obras de Eliot y Pound. La segunda y tercera parte están dedicadas, respectivamente, a ambos poetas y en ellas se analiza cómo la intertextualidad se constituye como un factor clave en la fragmentariedad del poema y su función estética global. En la cuarta y última parte utilizamos los conocimientos obtenidos en los apartados anteriores para realizar un análisis exhaustivo de las figuras intertextuales en secciones de las obras de Eliot y Pound, poniendo de manifiesto las diferencias y analogías entre los textos.

Por último, en la conclusión se exponen las dificultades que presenta el estudio de la intertextualidad y, en particular, el establecimiento de una tipología definitiva de los recursos intertextuales. Veremos también como la intertextualidad es utilizada por los poetas como un amplificador del rendimiento estético de sus obras.

Palabras clave

- Intertextualidad; fragmentariedad; T. S. Eliot; Ezra Pound.

Abstract

In this essay I analyse the intertextual relationship of two of the main poets in English in the 20th century: T. S. Eliot and Ezra Pound. This intertextuality will reveal itself as one of the key elements for the poems' comprehension.

In the Introduction I show my initial reflexions on the topic of intertextuality and my main objectives for this essay. This Introduction is accompanied by a brief methodological exposition and a review of the works that have been helpful for the writing of the essay.

I have divided the Analysis of the topic in four parts. The first part is dedicated to the study of intertextuality, focusing on the definitions of quotation, implicit quotation, allusion and *collage*. All this elements are going to play a main role in the later practical analysis of Eliot and Pound's works. The second and third part are dedicated, respectively, to T. S. Eliot and Ezra Pound. In these parts I analyse how intertextuality plays a key role both in the fragmentary and esthetical appearances of the works. In the fourth and last part of the essay I use the knowledge gathered in the previous parts to analyse thoroughly the intertextual figures that appear in the works of Eliot and Pound, establishing a possible typology of the authors' tendencies.

We will see in the Conclusion, after carrying out the practical analysis of the fourth part, the difficulties that the term intertextuality and its different variables hold for the experts, who cannot establish a definitive typology of these variables. We will also see how intertextuality has been used by the poets as an amplifier of the esthetical function of their works.

Keywords

- Intertextuality; fragmentariety; T. S. Eliot; Ezra Pound

1. Introducción

1.1. Reflexiones iniciales y objetivos

Los estudios sobre las relaciones intertextuales se originaron a finales de los años sesenta, a raíz de los trabajos que Julia Kristeva realizó sobre este tema. Desde ese momento un gran número de críticos comenzaron a analizar dichas relaciones intertextuales en la literatura universal, remontándose a los primeros escritos conocidos para así poder rastrear la evolución, no solo de las relaciones intertextuales, sino también de mitos literarios que traspasaban fronteras y son considerados mitos universales de la producción literaria. Esta capacidad para analizar los textos antiguos al igual que los modernos le confiere a la intertextualidad una gran versatilidad y aplicación teórico-práctica que benefician principalmente a los estudios literarios.

Gracias al análisis de la intertextualidad podemos no solo analizar la evolución y el traspaso cultural de ciertos mitos literarios, como decíamos, sino que también podemos analizar cómo se establecen las relaciones entre diferentes textos concretos: un ámbito de integraciones y apropiaciones que, aunque fue bautizado por primera vez en los años sesenta, ha existido desde los orígenes de la literatura. Las relaciones intertextuales son básicas para la creación literaria ya que todos los autores, en mayor o menor medida, se sirven de ellas consciente o inconscientemente en sus obras.

El análisis de las relaciones intertextuales es por tanto un estudio que difícilmente puede pasar de moda. Vivimos en un mundo en constante conexión, en que la comunicación y el intercambio cultural son nuestras mayores bazas, con lo que es lógico que los estudios intertextuales sigan siendo muy productivos en la actualidad.

En este trabajo vamos a analizar dos ejemplos de relaciones intertextuales en la modernidad literaria anglosajona, a partir del estudio de dos de sus obras poéticas más importantes del siglo XX: *The Waste Land* de T. S. Eliot y *The Cantos* de Ezra Pound.

En el primer capítulo del desarrollo de este trabajo veremos como la intertextualidad es un concepto con muchos matices, al que cada autor, a lo largo de los ya muchos años de existencia de la disciplina, ha ido añadiendo sus aportaciones.

Por otra parte, al ser una realidad muy rica en posibilidades, cada poeta ha tenido la mayor libertad para utilizar las citas, las alusiones, etc., como quería, lo que hace a veces difícil la sistematización en el análisis. Esta dificultad para definir las relaciones intertextuales será tratada en la primera parte del desarrollo a partir de las teorías de distintos estudiosos y, en la última parte, con un análisis práctico de las relaciones intertextuales en las obras seleccionadas de Eliot y Pound.

Hay que destacar igualmente la dificultad que hemos encontrado en esta parte para definir la realidad de la intertextualidad en la práctica poética de nuestros autores, ya que, en ocasiones, hemos debido adaptar el material teórico existente a la realidad muy compleja del material poético de Eliot y Pound, y en general, del modernismo literario.

A raíz de esta falta de una equivalencia perfecta entre las teorías intertextuales que hemos podido contrastar y el material poético de Eliot y Pound, nos hemos visto abocados a establecer una tipología de la cita, que, aun apoyándonos en autores de prestigio, es propia. Con esta nueva tipología pretendemos establecer unas categorías que establezcan con precisión las distintas variantes que puede presentar una cita, en lugar de contentarnos con la ambigüedad o la generalización. Así mismo, algunas precisiones sobre la alusión también son propias, de nuevo apoyándonos en los trabajos a los que hemos tenido acceso.

En la segunda y tercera parte del estudio analizaremos cómo la intertextualidad es un elemento clave para la creación poética fragmentaria de la contemporaneidad literaria. Veremos cómo el modernismo (en la acepción inglesa del término) quiso romper con las restricciones estilísticas y estructurales de los movimientos que lo precedieron y cómo Eliot y Pound crearon una poética ultra-fragmentaria con total radicalidad. Veremos también la relación que intertextualidad, fragmentariedad y plurilingüismo presentan en los trabajos de Eliot y Pound. Estos tres factores, claramente presentes en las obras analizadas, trabajan conjuntamente en un intento de renunciar a la lógica lineal de pensamiento.

La segunda parte del estudio está dedicada a T. S. Eliot y a su obra *The Waste Land*, uno de los poemas más importantes de la historia de la literatura inglesa. Eliot fue uno de los autores más conocidos en su época, recibiendo multitud de galardones internacionales como el premio Nobel de Literatura en 1948. Su popularidad y las características de su

obra, que invitaba a ser analizada y estudiada en profundidad, hicieron que Eliot se elevara al Olimpo literario inglés desde la publicación en 1922 de su obra maestra. Un poeta cuyo valor artístico es indudable, continuamente estudiado en todas las universidades del mundo.

El carácter extremadamente alusivo de la obra de Eliot, originó una fiebre por descifrar las fuentes y obras citadas que podían aparecer en ella. Es precisamente el estudio de la intertextualidad en sus poemas lo que provocó, en parte, la veneración erudita por su producción. Todos los estudiosos querían descifrar lo que parecía un misterio que Eliot hubiera dejado parcialmente oculto.

En esta sección analizaremos cómo la fragmentariedad se convierte en uno de los elementos más destacados de esta obra. Veremos por qué el verso libre y la ausencia de una estructura narrativa interna son elementos esenciales para los poetas vanguardistas, que plagaron, además, sus poemas de recursos intertextuales.

En la tercera parte analizaremos la fragmentariedad en los *Cantos* de Ezra Pound. El prestigio de Pound a lo largo del tiempo ha ido cambiando: durante los años 20 era un miembro destacado de la comunidad literaria, gracias a su amistad con grandes escritores de su época, como James Joyce, Hilda Doolittle, William Carlos Williams o T. S. Eliot, entre otros. Pound además apoyó a muchos escritores en ciernes de la época, gracias a su maestría como crítico y editor literario. Tras el final de la Segunda Guerra Mundial y el encarcelamiento de Pound por traición, su prestigio disminuyó, sobre todo para la opinión pública. Su poesía, intencionalmente oscura y plagada de recursos intertextuales cuyos orígenes nunca eran claramente explicados, no eran accesibles para la gran mayoría de los lectores y los estudiosos no se embarcaron de inmediato en la tarea de tratar las obras de un autor que había caído en desgracia. Pero todo esto cambió tras la publicación de los *Cantos Pisanos* en 1948, que un año más tarde recibirían el Premio Bollingen de la Biblioteca del Congreso. A partir de entonces, Pound se convirtió en un referente clave de la literatura contemporánea y sus obras comenzaron a ser más y más estudiadas.

Aunque hay muchas obras que tratan la producción de Pound, no se produjo un flujo crítico estable sobre su obra. Carroll Terrell identifica tres motivos para esta ausencia: en primer lugar, la postura política de Pound en la Segunda Guerra Mundial perjudicó mucho su apreciación como poeta, que todavía sigue dañada en cierta medida. En segundo lugar,

los *Cantos* es un trabajo muy extenso, concebido como un conjunto (ciento veinte poemas, publicados entre 1917 y 1970), por lo que un estudio crítico completo no pudo realizarse hasta que toda la obra fue totalmente publicada. Otros autores, como Eliot o Joyce gozaron de una extensa crítica conforme publicaban sus obras, ya que su extensión y naturaleza favorecían que fueran analizadas en el momento de su publicación. Y en tercer lugar, Terrell argumenta que la propia obra es difícil de analizar para los expertos: no sólo por su lenguaje, sino sobre todo por el gran abanico de referencias incluidas en ella, que exige al crítico un conocimiento monumental de la literatura y la historia (Terrell 1980: ix).

A pesar de que el trabajo de Terrell fue publicado en 1980, las razones aludidas siguen siendo parcialmente aplicables en la actualidad. Evidentemente los *Cantos* ya están publicados en su totalidad, lo que permite un análisis completo de la obra. Pero la postura política de Pound sigue siendo un elemento clave en todas las obras dedicadas al poeta, ocupando siempre un lugar destacado en los análisis. Aun así, con el paso del tiempo, la reputación de Pound como poeta ha ocupado el lugar que se merece en la historia literaria. Por otra parte, la obra de Pound sigue siendo para muchos demasiado difícil, tanto para lectores de a pie como para críticos. *The Cantos* de Pound se ha convertido en el ejemplo de una obra estudiada y analizada, pero relativamente poco leída, en modo semejante, en cierto sentido, al caso del *Ulysses* de James Joyce.

En la cuarta sección utilizaremos la teoría tratada en las partes anteriores para analizar los recursos intertextuales presentes en la obra de Eliot y Pound. Para mayor exhaustividad nos limitamos a analizar el primer capítulo de *The Waste Land*, titulado “The Burial of the Dead”, y el “Canto 3” de Ezra Pound. Nos dedicaremos a analizar verso por verso los distintos tipos de recursos intertextuales presentes, clasificándolos y estableciendo una tipología lo más completa posible. Además, intentaremos establecer una comparación (prudente y parcial, por lo limitado del corpus) entre los autores. Éste sería una primera aproximación a un posible estudio más extenso y detallado que permita ver la forma y frecuencia de uso de los recursos intertextuales que nos interesan.

Con este trabajo pretendemos no solo analizar la intertextualidad como elemento clave de la fragmentariedad en la modernidad literaria, sino establecer una clasificación exhaustiva de los recursos intertextuales en los poemas seleccionados. La gran mayoría de los trabajos de crítica literaria consultados se dedican a analizar los orígenes literarios, artísticos o

históricos de las imágenes que Eliot y Pound incluyeron en sus obras, pero no a clasificar y sistematizar en ellas las figuras de la intertextualidad. Esta tarea, pues, es uno de los objetivos principales de este trabajo.

1.2. Metodología

En la primera sección hemos utilizado una serie de libros de referencia sobre la intertextualidad, para así poder comprender y recopilar lo que diferentes estudiosos han aportado. Esto nos ha permitido obtener una visión global del tema y elegir los conceptos que nos parecen más adecuados. Partiendo del libro esencial de Genette, *Palimpsestos*, otros autores han ido afinando conceptos y creando distinciones muy productivas: por poner un ejemplo, la distinción entre cita implícita y plagio tratada por Samoyault nos ha sido de gran utilidad.

En la segunda y tercera parte hemos utilizado una serie de libros importantes dedicados a las figuras de T. S. Eliot y Ezra Pound. Hemos dejado de lado los libros que se centran en sus biografías, y hemos utilizado aquellos que analizan las características de sus obras y sus tendencias estilísticas y estructurales. Aunque la biografía de los autores es relevante para comprender las obras, creemos que ya hay demasiados estudios que se dedican a documentar la vida de estos poetas.

En la parte final hemos realizado un análisis comparativo entre los recursos intertextuales de las obras. Nos hemos basado en la teoría recopilada en la primera parte, y en una serie de libros de referencia que analizan las fuentes de ambas obras. Nos han sido muy útiles el libro de B. C. Southam o la edición bilingüe de Viorica Patea de *The Waste Land* para el análisis de esta obra de Eliot. Por otra parte, los volúmenes del *Companion* de Terrell, el trabajo de C. K. Stead, y la edición bilingüe de Javier Coy de los *Cantos*, han jugado un papel clave para analizar las figuras intertextuales en Pound.

La clasificación de los recursos intertextuales que vemos en esta última parte ha sido realizada personalmente. Insistimos en el hecho de que los libros que analizan las imágenes y efectúan la localización de fuentes en Eliot y Pound han sido de gran ayuda, pero no establecen en ningún caso una clasificación de los recursos intertextuales.

2. Desarrollo del tema

2.1. Intertextualidad: cita, cita implícita, alusión, *collage*.

“La cita nos da cita, nos invita a la lectura, solicita, provoca, excita como un guiño.”

Antoine Compagnon¹

La creación del término intertextualidad a finales de los sesenta revolucionó el panorama de la crítica literaria mundial. Multitud de teóricos y críticos han intentado definir y concretar el término, ampliando o restringiendo su campo de significado (cfr. Martínez Fernández 2001: 9). Ahora, sin detenernos en las aportaciones de autores tan importantes como Kristeva, Riffaterre o Compagnon, nos interesa pasar a la aportación clave de Genette con su obra de 1982 *Palimpsestes*. En ella define la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette 1989: 10). Genette concreta el concepto de intertextualidad más que Riffaterre o Kristeva, ya que la concibe como el primer tipo de relación transtextual, junto a la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad.

Es Genette quien introduce una distinción más clara entre las diversas formas de relaciones textuales. Por lo que respecta a la intertextualidad, el autor la divide en tres ámbitos: cita, alusión y plagio. Dice sobre esta práctica:

Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (Genette 1989: 10).

¹ Compagnon (2016: 27). Desgraciadamente, no existe traducción española de la obra de Compagnon de 1979 *La Seconde Main ou le travail de la citation*.

Sobre la cita, como vemos, Genette hace mención de las comillas como signo de obligada presencia pero a ellas deben añadirse otras posibles marcas tipográficas, como puede ser el uso de la cursiva (Martínez Fernández 2001: 96). La cita, al reconocer abiertamente su estatus de préstamo de otro autor, se diferencia claramente del plagio, que jamás muestra ni su estatus de préstamo ni su autoría externa (Orr 2007: 130). Es por esto que, cuando un autor incluye una cita literal de otro autor en su obra sin acompañarla de las marcas tipográficas necesarias, esperando que los lectores reconozcan la autoría y origen de la cita, puede ser acusado de plagio. Este problema es, sin embargo, bastante complejo, ya que habría que distinguir, como lo hace Samoyault (Samoyault 2001: 44-46) el plagio (con sus connotaciones legales) y la “cita implícita”, que responde a una intencionalidad creativa. Los autores pueden hacer citas sin marcar gráficamente y sin especificar la fuente porque o bien las consideran suficientemente conocidas o simplemente porque piensan que “apoderarse” de un verso es más un homenaje que un robo/plagio.

Samoyault, siguiendo los estudios de Magné sobre Perec (2001: 44-46), explica que las citas implícitas son aquellas citas que nunca vienen marcadas gráficamente, y por tanto, no se distinguen del cuerpo del texto, añadiendo que estas citas son localizables sólo por indicaciones (imprecisas) dadas por el autor (por ejemplo, una lista de escritores utilizados ofrecida al final), o bien por la sagacidad del lector o del crítico. Magné y Samoyault insisten, para caracterizar estas citas, en la no manifestación del autor del intertexto. De hecho Magné (1989: 134) habla de la “implicitación compleja”, que consiste en ofrecer una cita con marcas, pero sin dar el nombre del autor. Nosotros querríamos, sin embargo, puntualizar que deseamos utilizar el concepto siguiendo la lógica establecida por la clasificación de Genette, para el que, volvemos a citarlo, “la forma más explícita y literal [de intertextualidad] es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa)”. Así, cabe oponer la “cita”, siempre marcada, con o sin referencia, a la “cita implícita”, igualmente con o sin referencia, pero sin marcas gráficas. Así, serían citas implícitas las que veremos de Eliot aunque aparezcan claramente indicados el autor y la obra al final de la obra o como en algunos ejemplos de Pound, donde aparece la referencia en el texto. Somos conscientes de que si se une a la ausencia de marcas la omisión de la referencia, el efecto de máxima integración y de palimpsesto se amplifica y que la definición según el matiz de Magné-Samoyault tiene gran funcionalidad. De hecho, la máxima efectividad de la cita implícita se produce cuando el lector no puede, de manera inmediata,

localizar la referencia sino sólo intuir la o reconocerla tras cierta reflexión por su acervo de lecturas. Podríamos, así, desdoblar este tipo en cita implícita con referencia y sin referencia.

Es evidente que no existe un “lector modelo” capaz de captar todas las relaciones intertextuales que se proponen en una obra (Martínez Fernández 2001: 98). De hecho en las partes siguientes de este trabajo, veremos cómo las obras de T. S. Eliot y Ezra Pound fueron acusadas de ser intencionalmente oscuras, o lo que es lo mismo, que las citas y las alusiones no eran accesibles a la mayoría de los lectores.

La cita es siempre un préstamo que añade un valor añadido a la obra. Incluso sin reconocimiento expreso de la autoría de otro autor sobre un texto, surge un diálogo en lugar de un monólogo. La crisis del autor, acentuada por la obra de Roland Barthes “La Mort de l’auteur”, se incrementa aún más si reconocemos que en un mismo texto pueden “convivir” fragmentos de muchos autores.

Una cita marca también la transformación de los textos, la forma y el significado de los elementos encontrados tanto dentro como fuera de las comillas. La versatilidad de una cita es también incuestionable. Cuando el autor incluye una cita sin referencia explícita, es posible que los lectores vean referenciadas varias obras o autores en ella. La cita actúa libremente a través del tiempo, los movimientos literarios y las fronteras nacionales, como expresa Orr (2007: 133). En el caso de que una cita no presente marcas tipográficas ni referencia, queda a cargo del lector reconocer su condición de préstamo, pero su autoría real se mantiene intacta (Orr 2007: 136). Es aquí donde la labor de los estudios literarios entra en juego y donde las ediciones críticas de las obras juegan su papel más importante.

Así, proponemos la siguiente tipología de la cita, provisional y sujeta a ulteriores revisiones o ampliaciones posibles:

Dos tipos principales:

1. Categoría “cita”: siempre marcada gráficamente.

Subcategorías: “cita con referencia de autor y/o obra”, “cita sin referencia”.

2. Categoría “cita implícita”: nunca marcada gráficamente.

Subcategorías: “cita implícita con referencia de autor y/o obra”, “cita implícita sin referencia” (podría añadirse junto a esta última la subcategoría del plagio, reservada,

siguiendo a Samoyault, para los casos de copia delictiva y no donde exista una intencionalidad creativa).

Tres categorías secundarias que se inscriben en los dos tipos principales mencionados:

- a) “Cita modificada”: no literal pero muy cercana al hipertexto.
- b) “Cita en otra lengua”².
- c) “Cita conversacional”: reproducción de un pequeño texto coloquial supuestamente oído³.

Por otra parte, la alusión es un concepto aún más complejo que el de la cita. Para Genette la alusión es la forma menos explícita y literal de intertextualidad, tras la cita y el plagio. Veamos su explicación completa al inicio de *Palimpsestes*:

La alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo: así, cuando Mme. des Loges, jugando a los proverbios con Voiture, le dice: «Éste no vale nada, ábranos otro», el verbo *abrir* (en lugar de «proponer») sólo se justifica y se comprende si sabemos que Voiture era hijo de un comerciante de vinos. En un registro más académico, cuando Boileau escribe a Luis XIV:

*Au récit que pour toi je suis prêt d'entreprendre,
Je crois voir les rochers accourir pour m'entendre,*

Estas rocas móviles y atentas parecerán absurdas a quien ignore las leyendas de Orfeo y de Anfión. Este estado implícito (y a veces completamente hipotético) del intertexto es, desde hace algunos años, el campo de estudio privilegiado de Michael Riffaterre, que define en principio la intertextualidad de una manera mucho más amplia que yo (Genette 1989: 10).

Samoyault incluye en el concepto de alusión elementos de integración intertextual no marcados y cuya referencia suele ser un conjunto de textos e incluso un género: “La alusión es a veces exclusivamente semántica (...). Otras veces nos lleva a una constelación de textos más que a un texto preciso.” (Samoyault 2001: 36). La aparición en un texto de un nombre bíblico o de un personaje mitológico pueden ser casos de alusión. Da como ejemplo de lo dicho la aparición en un texto del nombre de Helena de Troya “que puede hacer referencia tanto a Homero como a Eurípides o a cualquier otro autor que haya

² Las citas en otras lenguas pueden ser consideradas en parte como citas marcadas aún en el caso de presentarse sin los marcadores gráficos habituales (comillas o cursiva, entre otros), ya que el cambio de idioma sirve al lector como *possible* indicio de cita. El plurilingüismo y la fragmentariedad, no lo olvidemos, juegan un papel muy importante en la modernidad literaria.

³ Sobre la intrusión de voces en el texto, confróntese Martínez Fernández (2001: 182- 192).

retomado la epopeya troyana” (ibídem). En cualquier caso, como vemos ya en Genette, la noción de alusión puede superar lo puramente intertextual (véase el ejemplo de la biografía de Voiture) o bien abrir el campo a una noción de texto más amplia. Si consideramos cualquier construcción cultural e incluso cualquier realidad vital como un texto, utilizar ciertos nombres de ciudad, como Venecia, o hacer referencia a un personaje histórico, como Inés de Castro (ambos ejemplos del “Canto 3”), debería ser comprendido como alusión. En cualquier caso, hemos decidido atenernos en este trabajo a la alusión en el ámbito de las realidades textuales en el sentido tradicional.

Martínez Fernández define la alusión textual (sin marcas ni referencia) como “la manera en que los comunicadores hacen referencia o utilizan textos conocidos” (Martínez Fernández 2001: 40). A nuestro parecer, como antes se decía, esta definición origina un problema: ¿qué consideramos como obras conocidas? ¿Por quién tienen que ser conocidos estos textos? Evidentemente, el autor conoce, a priori, todas las alusiones que aparecen en su obra. Pero ciertos textos, aunque son conocidos para algunos lectores, pueden resultar desconocidos para otros. Ezra Pound, por ejemplo, utiliza múltiples alusiones a la literatura, cultura, filosofía e incluso la geografía oriental. Estas alusiones, por supuesto, no son reconocibles para muchos lectores occidentales, quienes son incapaces de reconocer a qué elementos está aludiendo el autor. ¿Significa que estas alusiones no son consideradas como tal? La alusión no pierde su valor si pasa desapercibida por el lector: su valor permanece inmutable, independientemente de su perceptibilidad o la facilidad de su comprensión para el lector. La alusión actúa como un complemento del significado general de la obra. Es un añadido cuya correcta comprensión y reconocimiento dependen en gran manera del lector, pero que no disminuye los significados. Como dice Mary Orr, la alusión es “como un eco, depende del sonido que produce, pero sigue siendo una presencia que resuena, reverbera, distorsiona, simula o amplifica (Orr 2007: 139).

Sería conveniente ahora tratar el concepto de “referencia”. Siguiendo a Samoyault, la referencia es un elemento de copresencia intertextual diferente al de alusión y la cita. “La referencia no expone el texto citado, mas hace referencia a él por un nombre de autor, de personaje o por la exposición de una situación específica” (Samoyault 2001: 36). La autora divide el concepto de referencia en dos tipos: precisa y simple. La referencia precisa es aquella que proporciona un título de una obra más el nombre del autor o un personaje y el título de la obra o el autor. La referencia simple, en cambio, es aquella que menciona un

nombre (de autor, de mito, de personaje) o de un título que puede hacer referencia a múltiples textos (como el caso del nombre Ulises, que puede hacer referencia tanto a la obra de Homero *La Odisea* o al *Ulysses* de James Joyce). Samoyault explica que la referencia simple y la alusión son, en verdad, realidades análogas (Samoyault 2001: 43 - 44) y nosotros pensamos que, aun pudiéndose utilizar indistintamente un nombre u otro, por razones de precedencia, es mejor usar el genettiano término de alusión. En cambio, hemos decidido conservar el término de referencia precisa de Samoyault. Consideramos que cuando se incluya un nombre de personaje más el nombre del autor (por ejemplo, el uso del nombre Ahab unido al de Melville, o Quijote junto a Cervantes) se diferencia lo suficiente del término de cita como para ser considerada como una técnica independiente.

Finalmente, queremos añadir unas palabras sobre la noción de *collage*. Aunque el collage es una técnica que ha estado históricamente asociada a las artes pictóricas, también podemos observarla en las obras literarias.

Samoyault ha establecido una nueva clasificación de las relaciones intertextuales en virtud de que las operaciones efectuadas sean de integración o de *collage*. Las de integración serían aquellas en las que el texto de llegada adopta el intertexto con una cita explícita (instalación), con una alusión (sugestión), o con una cita implícita (absorción), operaciones en las que el texto anterior tiende a quedar fundido en el texto de llegada, con o sin marcas tipográficas (Samoyault 2001: 43-46). En la técnica de *collage* el texto principal no integra, no absorbe el intertexto, sino que lo pone “al lado”, poniendo de manifiesto “lo fragmentario y lo heterogéneo”. Para que podamos hablar de *collage*, es necesario que haya una sensación de clara separación, una fuerte discontinuidad en el texto (Samoyault 2001: 46-50).

Nosotros pensamos que para hablar de *collage* no es necesario que se dé la drástica separación de la que habla Samoyault, aun admitiendo, claro está, la funcionalidad de su distinción. Creemos que el hecho de que en una obra se multipliquen las citas (de cualquier tipo) y las alusiones ya nos permite hablar de *collage*, perdiendo importancia la consideración de que estén “integradas” o “pegadas”. Esta técnica, con numerosas variantes, será muy usada en el siglo XX a partir del ejemplo de Eliot y de Ezra Pound, especialmente a partir del extremo *collage* de muchos de los *Cantos* de este último.

2.2. Análisis de *The Waste Land* de T. S. Eliot

A principios de la década de 1920, T. S. Eliot sufrió una fuerte crisis intelectual, espiritual y personal, provocada por el trauma de la Primera Guerra Mundial (sentimiento que muchos intelectuales de la época compartieron) y la inestabilidad de su matrimonio con Vivienne Haigh-Wood. Producto de esta grave inestabilidad emocional (que le llevó a ingresar en una institución psiquiátrica en Suiza), nació el poema *The Waste Land*, uno de los poemas más importantes de la literatura inglesa. La influencia de la biografía de Eliot y la historia reciente de Europa es más que evidente en *The Waste Land*, suponiendo un elemento clave para la comprensión del proceso creativo del escritor. Pero esto no hace (al igual que veremos en el análisis de Pound) que el yo del escritor se deje ver en la obra. Eliot es capaz de proyectar sus inquietudes personales, vitales y espirituales desde una gran impersonalidad y de tratar temas muy importantes no sólo para él, sino para gran parte de la sociedad. El tono del poema es impersonal, neutro, carente de cualquier tipo de dramatismo psicológico. Como Craig Raine asegura, la voz del poema es “precisa, lúcida, casi matemática, la voz de una grabación, fastidiosa en su elección de las palabras” (Raine 2006: 91).

The Waste Land es un poema vanguardista de 434 versos, que no presenta ni la estructura, ni la narración interna de los grandes poemas que lo precedieron. La situación mental de una Europa completamente devastada por la Primera Guerra Mundial, y la situación personal de Eliot se reflejan en la estructura y el contenido del poema. La modernidad de éste puede observarse en la variada temática de la obra y en la forma del poema, más libre que en los movimientos literarios que precedieron al modernismo literario que se está formando y del que *The Waste Land* será el referente inglés (Stead 1989: 92). El propio Eliot escribió sobre la diversidad de su obra y el movimiento modernista:

Nuestra civilización concibe una gran variedad y complejidad, y esta variedad y complejidad, operando sobre una sensibilidad refinada, debe producir resultados variados y complejos. El poeta debe volverse más y más comprensivo, más alusivo, más indirecto, para así forzar, para dislocar si es necesario, el lenguaje hacia su significado. (*ap.* Carter y McRae, 339).

La generación poética contemporánea de Eliot argumentó que el idioma poético disponible estaba completamente agotado y necesitaba ser cambiado (Carter y McRae 2001: 338). A partir de aquí, muchos de estos poetas comenzaron a experimentar tanto con la estructura

como con la narración poética, lo que produjo un gran cambio en el concepto de poética tal y como se conocía anteriormente.

Para la elaboración de este poema Eliot no tenía un poema previo o un autor modelo que hubiera hecho lo que él pretendía hacer, excepto la experta guía de Ezra Pound. Lo único que motivaba a Eliot a embarcarse en esta aventura creativa era el profundo y firme sentimiento que el poeta no podía estar limitado por la poética tradicional, la forma establecida o una estructura definida. *The Waste Land* iba a significar el comienzo de la “nueva era” en la poesía, una nueva era de liberación total para la creación poética (Stead 1989: 86). Esta nueva era estaría liderada por los vanguardistas en literatura y en distintas disciplinas artísticas.

En primer lugar, la renovación de la estructura poética recayó principalmente en la experimentación con el verso libre. El verso libre había alcanzado una considerable relevancia en las últimas décadas del siglo XIX, y fue el estilo elegido por muchos de los “modernistas”. Suponía una ruptura con la tradición literaria y el encorsetamiento de las estrofas y la métrica clásicas, que habían dominado la historia de la poesía desde sus inicios. Se necesitaba un nuevo tipo de estructura que reflejara cómo esta nueva generación de poetas veía y sentía un mundo que estaba totalmente fragmentado y el verso libre permitía una experimentación nunca vista en la historia de la poesía.

Esta nueva libertad permitía a los poetas experimentar, adentrarse en los temas que les interesaban y llegar a formular nuevas ideas. La libertad creativa del modernismo literario, que alcanzó unos niveles nunca vistos en la literatura inglesa desde el Romanticismo, permitía a los autores acercarse a culturas que no fueran las propias y proyectar su imaginación en una nueva poética (Stead 1989: 115). Pero esta libertad del verso libre solo está al alcance y puede ser realizada por aquellos escritores, formados en las tradiciones literarias anteriores, que son capaces de reconocer el auténtico potencial del lenguaje (Coote 1989: 65). Este profundo conocimiento de la historia de la poesía será un factor clave para la elaboración de *The Waste Land*, y un requisito primordial para la elaboración de cualquier verso libre de calidad.

Los “modernistas” también opinaban que la narrativa clásica de la poesía debía ser cambiada para que representara fielmente el mundo en que vivían. Éstos jugaron un papel

muy importante en la eliminación de la estructura narrativa clásica de los grandes poemas: la narración en el poema ya no sigue una estructura fija ni presenta necesariamente unos personajes centrales, sino que está formada por una multitud de imágenes, citas y alusiones, lo que otorga al poema una identidad completamente fragmentada. Es esta unión de citas y alusiones, a modo de *collage* literario, lo que da a menudo el carácter fragmentario al poema. Gracias a todo esto, el poeta siente una libertad completa, liberándose tanto de la estructura formal tradicional como de una rígida estructura interna, para así poder proyectar su imaginación y genio creativo en el poema. La fragmentariedad del poema fue provocada, entre otros muchos factores, por la aterradora y desilusionante situación de Europa después de la Primera Guerra Mundial. Los valores de Occidente, que estaban firmemente asentados a principios de siglo, se habían derrumbado completamente con la Gran Guerra, y por tanto los poetas no tenían por qué seguir ni la tradición literaria ni los valores de una civilización que había fallado y que estaba en plena decadencia.

No hay duda de que este tipo de poesía puede ser difícil para el lector no habituado a este tipo de poesía. La estructura externa en verso libre y la interna, marcada por la falta de narratividad, junto a la inclusión de múltiples alusiones y citas de elementos de culturas foráneas, hace que el lector tenga que trabajar el poema, construyendo él mismo las conexiones necesarias (Carter y McRae 2001: 339). Respecto a la estructura, el propio Eliot admitió que su poema carecía de una estructura definida y una intención clara. En su lugar, podemos argumentar que el poema presenta no una única intención, sino varias que se van exponiendo a lo largo de los versos. El lector llega al final del texto y esas intenciones que creía haber captado no se corresponden con el complejo producto final (Stead 1989: 88).

Sobre la interpretación de las citas y alusiones, Eliot incluyó una serie de notas finales y un apéndice de textos que manifestaban el origen de las que consideraba más importantes en el poema, para así evitar que sus detractores pudieran acusarle de plagio (Stead 1989: 126) y así acompañar al texto original (que apenas ocupaba diecinueve páginas). A lo largo del tiempo, el poema y las notas y apéndices han acabado formando un único cuerpo: aunque el poema termina formalmente en el verso 434, la obra no finaliza hasta la última página del apéndice, dedicada al soneto de Gérard de Nerval (Eliot 2014: 71).

A pesar de las explicaciones de Eliot en estas notas finales, el descifrado, la identificación y la interconexión de muchas de las citas y alusiones están a cargo del propio lector, quien

debe reconstruir el poema gracias a su conocimiento y sensibilidad personal. Eliot demuestra así su interés por una identidad humana fragmentada, y debido a esto utiliza citas y alusiones de varias culturas, con distintos estilos, lenguas y voces, como si de un *collage* se tratase (Carter y McRae 2001: 343).

La voz poética de *The Waste Land*, insistimos, al igual que la estructura formal e interna del poema, está completamente fragmentada. Las múltiples citas y alusiones, como hemos visto en el capítulo 1 del desarrollo de este trabajo, hacen que el poema no tenga un único autor (Eliot), sino que hay múltiples autores que intervienen en la obra y que hablan desde diferentes perspectivas. Pero no sólo el poema está fragmentado en distintas citas y alusiones, sino que éstas no guardan una conexión evidente entre ellas, o al menos, no queda explícitamente declarada por Eliot. Es el lector, al igual que la persona que contempla una pintura vanguardista o un *collage* pictórico, el responsable de otorgar un significado personal e individual, conectando las citas y alusiones que considere precisas. De esta forma es el propio lector el que crea (al menos parcialmente) el significado del poema (Stead 1989: 95). Todas estas voces no se interrumpen unas a otras, sino que todas ellas le hablan al lector al unísono. El poeta construye un marco en el que distintos seres humanos en diferentes lugares y épocas transmiten uno o varios mensajes al lector.

Pero no sólo encontramos múltiples autores en *The Waste Land* a través de las citas y alusiones presentes en el poema, también tenemos que considerar la acción creadora y editora tanto de Vivienne Haigh-Wood, la esposa de Eliot, como de Ezra Pound. Vivienne participó en la creación del poema, a pesar que el matrimonio se encontraba separado durante gran parte de su creación, cuando Eliot viajó a Suiza para ingresar en una institución psiquiátrica. La influencia de Vivienne se deja notar especialmente en la segunda parte del poema, titulado “A Game of Chess”. El verso 164, que dice *What you get married for if you don't want children?* (¿Para qué casarse si no quieres niños?), es un verso del puño y letra de Vivienne, públicamente reconocido por el escritor (Eliot 2014: 228-229).

Hay multitud de obras que discuten el proceso creativo de *The Waste Land*, y todas ellas destacan la importancia de la guía de Pound⁴. Eliot llegó a dedicarle el poema a Pound, llamándole *il miglior fabbro* (el mejor artesano), una cita del *Purgatorio* de Dante, dedicada al trovador Arnaut Daniel. De esta manera Eliot quiso reconocer públicamente la inestimable

⁴ Para ver la influencia de Ezra Pound en *The Waste Land*, véase: Carter y McRae 2001, Cooper 2006, Eliot 2014, Southam 1990 o Stead 1989.

ayuda de Pound en la edición del poema, un reconocimiento que se mantuvo durante cuatro décadas después de la publicación del poema. Eliot llegó a reconocer en 1938 que fue Pound el que transformó una mezcla de buenos y malos pasajes en un poema, y en 1964 Eliot aseguró que:

Había una gran cantidad de temas superfluos en *The Waste Land* que Pound eliminó acertadamente. De hecho, el poema en la forma en la que finalmente apareció debe más a la cirugía de Pound de lo que cualquiera puede imaginarse (*ap.* Stead 1989: 85).

La mano de Pound se deja ver por todo el poema: eliminó secciones enteras del poema (la parte final de la quinta parte, “What the Thunder Said”, era originalmente el doble de largo), aconsejando el rumbo que debía tomar el poema y la forma en la que debía ser escrito, aunque sin añadir versos a la obra de Eliot. Pound no alteró el significado del poema que Eliot estaba produciendo, simplemente se limitó a perfeccionar las cuestiones técnicas del poema. La influencia de Pound es, sin lugar a dudas, una parte esencial e ineludible para valorar el poema. Una simple comparación de los manuscritos originales de *The Waste Land* con el poema que finalmente fue publicado deja claro la maestría editora y crítica de Pound, quien, desde antes de la publicación del poema, estaba seguro que se trataba de una obra maestra con imperfecciones, una obra que catalogaba como “una de las pocas cosas en la literatura contemporánea a la que se puede asignar un valor permanente” (Stead 1989: 86).

Sobre la condición dialógica del poema, la forma más clara para observarla es analizar el juego lingüístico introducido por Eliot. A lo largo del poema, Eliot introduce frases de distintas lenguas que actúan como un paréntesis en el poema. Esta práctica ya se ve incluso en el epígrafe inicial, con la inclusión de un fragmento en latín de *El Satiricón*, obra del poeta y político del siglo I a.C. Petronio. Otros ejemplos de esta práctica serían los versos 12, del 31 al 34, o el verso 42, todos ellos citas en alemán; el verso 76, una cita de Charles Baudelaire, o el verso 202, una cita implícita de Paul Verlaine, ambas en francés y que aparecen en los apéndices y las notas finales respectivamente. Uno de los casos más curiosos de juego lingüístico aparece al final del poema, entre los versos 428 y 432:

Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon- O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins

Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe
(Eliot 2014: 280-284)

Eliot introduce en cinco versos hasta cuatro idiomas y seis autores distintos. El verso 428 es una cita implícita en italiano del *Purgatorio* de Dante, obra que ya ha sido utilizada anteriormente. Eliot no incluye una referencia en el cuerpo de texto, pero sí se encargó de remitir el origen del verso en las notas finales.

El verso 429 es otra cita implícita, esta vez en latín, de un poema anónimo del siglo II, llamado *Pervigilium Veneris*, junto a tres palabras en inglés que los expertos identifican como una cita del poema de Lord Alfred Tennyson “The Princess” (Southam 1990: 144). Es curioso que Eliot se tomara la molestia de referenciar al poema anónimo, pero que no mencionara la segunda parte del verso, obra de Tennyson, ni en las notas finales ni en los apéndices.

El verso 430 es de nuevo otra cita implícita en francés del soneto “El desdichado” de Gérard de Nerval. Este verso aparece referenciado en las notas finales, en las que se identifica a su autor. Pero curiosamente, de entre todas estas citas implícitas que estamos analizando, sólo esta última apareció identificada tanto en los apéndices como en las notas finales.

El verso 431 es obra de Eliot, con lo que sumamos ya hasta cinco autores en apenas cuatro versos. Finalmente, el verso 432 es otra cita implícita de un sexto autor, Thomas Kyd, concretamente una cita de su *Spanish Tragedy* (1594). Esta cita fue referenciada en las notas finales de Eliot.

En apenas cinco versos, como decíamos, Eliot ha sido capaz de citar a cinco autores distintos en sus lenguas originales, con lo que sólo en estas pocas líneas tenemos hasta seis poetas que hablan directamente con el lector. Las citas en italiano, latín y francés aparecen marcadas gráficamente (cursiva), pero esto puede deberse al mismo tiempo al hecho de que son versos en otro idioma. De todas formas, podemos considerar el cambio de lengua, en principio, como marca de cita explícita, con o sin referencia, ya que, aunque pueda tratarse de una creación del mismo poeta, en general, tras comprobación, va a tratarse de una cita.

El caso más significativo de juego lingüístico en *The Waste Land* aparece principalmente en su quinta y última parte, “What the Thunder Said”. En ella Eliot introduce los términos *Datta*, *Dayadhvam* y *Damyata*, palabras de origen sánscrito que pueden ser traducidas por “da, simpatiza y contrólate”. Estas tres palabras forman parte de la parábola del trueno del *Brihadaranyaka Upanishad*, uno de los libros sangrados del Hinduismo. Estas tres palabras, unidas al estribillo en alemán *Weialala leia/ Wallala leialala* en los versos 277-278 y 290-291 de “The Fire Sermon”, funcionan con mucha más fuerza al estar en su lengua original que si estuvieran traducidas al inglés. Hay algo mágico en la sonoridad de estas palabras, en su posición en el poema, y en el hecho que son palabras que no están rodeadas por el mismo idioma, sino que están rodeadas por palabras inglesas. Pero curiosamente, estas palabras no pierden fuerza si el lector no reconoce qué se está citando o aludiendo, ya que se puede decir que estas palabras funcionan como una especie de encantamiento mágico sin necesidad de un contexto (Stead 1989: 108). Aun así, Eliot se preocupó de identificar el origen de las palabras en sánscrito y el estribillo alemán en las notas finales, pero no las marcó como citas gráficamente en el cuerpo del texto.

La inclusión de estos términos fuerza al lector a preguntarse el porqué de estas palabras, qué ha querido decir el poeta incluyendo estas palabras en mitad del poema. En otras palabras, Eliot fuerza a sus lectores a cuestionar el proceso creativo del poema en conjunto y de estas secciones en particular, de una forma que sería imposible utilizando las traducciones de estos términos (Stead 1989: 117). Y algo similar pasa con la inclusión y repetición del mantra *Shantih* como conclusión del poema. *Shantih* es una palabra sánscrita utilizada en la tradición hindú como la palabra final de todos los Upanishads, representando el final de la verdad contemplativa (Eliot 2014: 285). Pero de nuevo, al igual que pasaba con las otras palabras que he mencionado anteriormente, no es necesario conocer el significado para apreciar la sonoridad mágica de la palabra, sino que la propia posición y repetición de *Shantih* la distingue del resto del texto. Ezra Pound defendió la inclusión de estas palabras en sánscrito, argumentando que la posible ambigüedad u oscuridad de estos términos no afectaba el tono general o la emotividad de esos pasajes, apelando a su evidente naturaleza como palabras rituales de algún tipo (Southam 1990: 21).

Por lo que respecta a las citas y alusiones presentes en *The Waste Land*, podemos encontrarlas de todo género: históricas, literarias, religiosas, geográficas y autobiográficas. Sólo diez citas fueron incluidas en el apéndice del poema, junto a fragmentos de las obras a

las que pertenecen. Las notas finales, por otra parte, contienen breves referencias bibliográficas y explicaciones sobre las citas y alusiones incluidas en la obra. Algunos de los primeros críticos de *The Waste Land* atacaron la oscuridad intencional del poema y la falta de unas notas extensas sobre éste que aclararan al lector su significado. El propio Eliot dijo sobre la oscuridad de su obra:

Cualquier oscuridad en el poema, en las primeras lecturas, se debe a la supresión de los “eslabones de la cadena”, de tipo explicativo y de conexión, y no a la incoherencia [del texto], o amor por el criptograma. La justificación de tal abreviación de método es que la secuencia de imágenes coincide y se concentra en una intensa imitación de la civilización bárbara (*ap.* Carter y McRae 2001: 340).

Otros, entre los que se encontraba Ezra Pound, atacaban la inclusión de unas notas que explicaran el origen de citas y alusiones. Pound llegó a decir: “Sobre las citas, no creo que importe un bledo cual es de Day, cuáles de Milton, Middleton, Webster o San Agustín. Quiero decir en cuanto al funcionamiento del poema se refiere.” (*ap.* Southam 1990: 22).

Eliot incluye distintos tipos de citas en su obra, pero no suele utilizar marcadores gráficos que indiquen la naturaleza de cita de los versos. En el caso de que sí lo marque (repetimos, no es lo habitual en *The Waste Land*), no suele acompañar el verso con el nombre del autor, al menos en el cuerpo del texto. Un ejemplo de este caso es el verso 257, que dice “This music crept by me upon the waters”. Eliot sí citó marcando con comillas en este caso, pero no incluyó en el cuerpo del texto el origen de la misma, aunque sí lo especificó en las notas finales, identificando el origen del verso como una cita a *The Tempest* de William Shakespeare.

Las citas implícitas son las más comunes en *The Waste Land*. Eliot, queriendo quizás evitar que nadie hablara de plagio y también orientar al lector, decidió que era necesario especificar el origen de algunas, ya fuera en las notas finales o en el apéndice. Aun así, muchas citas implícitas quedaron sin referenciar ni en el cuerpo de texto ni en las notas/apéndice.

Un ejemplo de esto es, como ya hemos visto, el verso 429, que incluye la frase *O swallow swallow* de Lord Alfred Tennyson. Eliot en este caso no se preocupó por marcar gráficamente la cita ni por especificar su origen en ningún momento, y han sido los expertos en el poema los que la han identificado como una cita implícita. Otras citas, por

ejemplo, aparecen sin ninguna marca gráfica pero sí son especificadas en las notas finales. Un ejemplo de esto (que ya hemos analizado anteriormente), es el verso 432, una cita de Thomas Kyd, que sí aparece identificada como tal en las notas finales pero que no presenta ninguna marca gráfica que la identifique como una cita en el texto.

Sobre el apéndice y las notas finales, diremos, coincidiendo con Viorica Patea, que como guía bibliográfica de la obra resultan bastante insuficientes. Aunque son necesarias para comprender las conexiones intertextuales del poema y el sentido de algunas alusiones, Eliot no ofreció un método uniforme en sus explicaciones de las citas y alusiones. Algunas son innecesariamente especificadas, mientras que otras no son detalladas lo suficiente, o siquiera mencionadas (Eliot 2014: 72). Esta falta de uniformidad en las explicaciones de la obra provocó algo que Eliot quería evitar: en lugar de producir en los lectores una meditación sobre la obra y su proceso creativo, comenzó una auténtica obsesión por descifrar las fuentes literarias que podían estar aludidas en la obra (Eliot 2014: 71). Muchos estudios literarios posteriores se dedicaron a analizar tanto las conexiones como las fuentes literarias presentes en el texto, lo que colaboró en llevar a Eliot a un pedestal literario acumulando premios internacionales en el proceso.

2.3. Análisis de *The Cantos* de Ezra Pound

Desde la publicación en 1922 de *The Waste Land*, Eliot se convirtió en el autor moderno más estudiado. En 1949, Delmore Schwartz llegó a decir que el mundo literario anglófono estaba viviendo bajo “la dictadura literaria de T. S. Eliot” (*ap.* Stead 1989: 286).

Pound llevaba oficialmente desde 1915 trabajando en una serie de poemas de tipo vanguardista alejada de la estructura narrativa clásica y que recibiría el nombre de *Cantos*, aunque él mismo aseguró que comenzó su elaboración por 1904 o 1905 (Pound 1991: 13 y 40). A pesar de la magnitud de su obra inacabada (formada por ciento veinte poemas) y su indudable maestría poética, Pound estuvo durante un tiempo totalmente eclipsado por T. S. Eliot. C. K. Stead nos asegura que casi nadie, al menos en las universidades de la Commonwealth británica, hablaba de Pound a menos que fuera para destacar su papel crucial en la edición de *The Waste Land*, y los grandes recortes que había hecho del material original (Stead 1989: 288). El mundo literario anglófono, hasta la década de los 50, estaba

totalmente dedicado a Eliot, quien llegó incluso a recibir en 1948 la Orden del Mérito inglesa y el Premio Nobel de Literatura.

Pero esto cambió con la publicación, en 1948, de los *Cantos Pisanos*, formado por once poemas escritos tras la detención de Pound en Italia al final de la Segunda Guerra Mundial. En 1949 los *Cantos Pisanos* fueron galardonados con el primer Premio Bollingen de Poesía de la Biblioteca del Congreso, en cuyo jurado figuraban algunos escritores amigos de Pound, como Eliot y W. H. Auden (Pound 1991: 30). Este galardón fue acompañado por una fuerte controversia y feroz debate de la opinión pública, que no perdonaba el papel que Pound había tenido durante la Segunda Guerra Mundial y su apoyo más que público al régimen fascista de Benito Mussolini (Stead, 1989: 287). Estados Unidos, en pleno inicio de la Guerra Fría, no iba a perdonar tan fácilmente la traición de Pound.

A partir de entonces, y poco a poco, los expertos comenzaron a considerar a Pound como el máximo referente de la vanguardia literaria, tanto por su uso del lenguaje, como por la estructura narrativa interna de sus poemas. En 1950, George Baker dijo: “Es con Ezra Pound más que con Eliot o Yeats con quién el poeta contemporáneo inglés está más en deuda” (*ap.* Stead 1989: 278). Diez años más tarde, Robert Lowell dijo, sobre los *Cantos Pisanos*:

Acabo de leer los *Cantos Pisanos* de nuevo y siento que ninguna poesía desde Thomas Hardy mueve el corazón [de esta manera], nuestro mejor gran poema, y un avance tan destacado sobre los anteriores *Cantos* como lo fue “Maunderley” sobre el anterior *Personae* (*ap.* Stead 1989: 278).

Pound era extremadamente cuidadoso con el lenguaje de los *Cantos*. Es curioso observar como Pound buscaba la perfección del uso del lenguaje, pero al mismo tiempo renunciaba a la función comunicativa de su obra, eliminando cualquier tipo de conexión entre unos versos y otros. Pound defendía que el lenguaje no sólo era el material con que el artista elaboraba su obra, al igual que un alfarero con el barro, sino que era en sí la propia obra de arte, y por tanto, debía ser cuidadosamente seleccionado y utilizado. Ya desde 1915, cuando los primeros cantos fueron esbozados, Pound se mostró muy concienciado con el papel crucial que la intensidad del lenguaje tendría en su obra, como muestra este fragmento de

una carta dirigida a Harriet Monroe, la fundadora y editora de la revista *Poetry*, donde se editaron sus tres primeros cantos⁵:

La poesía debe estar *tan bien escrita como la prosa*. Su lenguaje debe ser refinado, sin alejarse de ninguna manera del habla salvo por una elevada intensidad (i.e. simplicidad). No debe haber palabras de libro, perífrasis ni inversiones. Debe ser tan simple como la mejor prosa de Maupassant y tan duro como la de Stendhal (...). El lenguaje está hecho de cosas concretas. Las expresiones generales en términos no-concretas son perezosas; son habla, ni arte, ni creación. Son la reacción de cosas en el escritor, no un acto creativo *por* el escritor (*ap.* Stead 1989: 239).⁶

Por otra parte, también desde sus inicios, Pound demostró una gran curiosidad filológica e histórica, realizando una gran labor de consulta en bibliotecas, accediendo a menudo a los fondos de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos (Terrell 1984: viii).

A este uso del lenguaje se unía una fuerte fragmentariedad de la estructura interna y externa del poema. Pound decidió organizar su obra como si de un *collage* se tratase: todos los elementos, ya fueran pequeños o grandes, inventados o sacados de la historia o del propio arte, debían guardar una clara relación de yuxtaposición, una práctica que sería muy utilizada en el modernismo literario. Esto hace que el poema parezca que está formado por una serie de citas, alusiones y versos inconexos, con lo que el poema jamás proyecta una sensación de continuidad. Las conexiones entre estos elementos y sus explicaciones nunca debían resultar aparentes para el lector, y por supuesto, nunca debían ser explicadas. Es el lector, por tanto, quien debe establecer las conexiones que crea convenientes, pero no existe una guía establecida por el autor sobre cómo leer o analizar el poema.

Es por esto que Pound se mostró tan contrario a la inclusión de las notas finales y los apéndices al final de *The Waste Land*. Pound siguió durante toda su carrera el principio estilístico de no explicar ni los elementos ni las conexiones internas de su obra. En 1909 dijo: “La Belleza debe ser presentada, nunca explicada”. Este imperativo está muy relacionado con el ideal de Stéphane Mallarmé, quien defendía que en una obra sólo debían haber alusiones, ya que al nombrar las cosas se destruían tres cuartas partes del placer de la poesía, que debía ser presidido por la sugestión y una indirecta alusión (Stead 1989: 310).

⁵ La revista *Poetry*, fundada por Harriet Monroe en 1912, además de publicar los tres primeros cantos de Pound, es la revista donde T. S. Eliot publicó su primer poema en 1915, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, con el apoyo de Pound.

⁶ Esta valoración extrema de la precisión del lenguaje puede deberse en parte a la influencia de Ford Madox Ford, amigo personal del poeta (Pound 1991: 56).

Este ideal de “no explicar”, heredado de Mallarmé, se mantuvo durante toda su obra. Pound jamás incluyó en su obra apéndices o notas explicativas sobre el origen o el sentido de los elementos incluidos en su obra, manteniéndose fiel a sus ideales (algo en lo que Pound es extremadamente consistente tanto en su vida personal como en sus ideales poéticos). Este principio estilístico es lo que produjo que, hasta 1950, ni los estudios literarios ni el público se interesaran especialmente por la obra de Pound, a la que consideraban intencionalmente ininteligible, al menos para el lector casual de poesía. El propio Pound le reconoció a John Quinn en diciembre de 1919, tras la publicación del “Canto 4” y la elaboración de los “Cantos 5, 6 y 7”, que sus *Cantos* se estaban volviendo “demasiado demasiado demasiado abstrusos y oscuros para el consumo humano” (Stead 1989: 245). Que Pound reconociera esto, en 1919, cuando todavía la creación de los cantos estaba en su primera fase, debe servir como prueba de la lealtad de Pound al ideal poético de no explicar ningún elemento del poema.

Pound era totalmente consciente que su obra no podría alcanzar jamás al gran público (a menos, claro está, que ocurriera una drástica revolución estilística), y que sería una poesía reservada a las élites intelectuales, versadas en la tradición literaria y conscientes de las tendencias poéticas vanguardistas, que pudieran ver el valor poético de la obra a pesar que no pareciera en nada a los poemas tradicionales. Pound era también consciente, como muchos artistas de los movimientos de vanguardia, que si se rompía con las convenciones artísticas tradicionales se conseguía, primero, que el lector se mantuviera atento, buscando continuamente conexiones que quizás no existían, pero que, acostumbrado a la estructura interna literaria tradicional, siempre estaría buscando. En segundo lugar, uno de los beneficios de la fragmentariedad literaria presente en los *Cantos* es que cada elemento, al encontrarse aislado del resto del texto, cobra una vida propia e independiente. Cada fragmento ya no depende esencialmente del contexto que lo rodea, sino que también puede ser leído, analizado (e interpretado si se desea) por sí solo.

Curiosamente, no solo la estructura interna y externa de los *Cantos* está fragmentada. Se puede argumentar que incluso el propio conjunto de los poemas, la colección poética que Pound bautizó como *Cantos*, no se presenta como una colección poética unitaria, organizado en torno a una temática concreta. Escritos a lo largo de toda una vida, y a pesar de contar con algunos motivos comunes entre muchos de los poemas (como por ejemplo puede ser la constante preocupación por una reforma económica mundial), no podemos

defender la unidad o la cohesión temática entre los ciento veinte cantos. La yuxtaposición de los poemas, la identidad como *collage* de cada poema individualmente se traslada a la unidad de los *Cantos* como colección poética. Los *Cantos* se refieren unos a otros, pero rara vez ordenadamente: el *Canto 49* puede identificarse como una referencia al *Canto 13*, pero es completamente distinto al *Canto 50* o *51*. La gran virtud de Pound como poeta es que es capaz de tratar temas distintos con un estilo distinto; puede que algunos temas destaquen más que otros o estén mejor analizados, pero es indudable la versatilidad estilística a lo largo de los *Cantos* (Stead 1989: 273-74).

Tras la publicación en 1919 del “Canto 4”, Pound dejó de discutir (al menos públicamente) la elaboración de los *Cantos*. No tenemos noticias de la composición de más cantos hasta 1922, año de la publicación de *The Waste Land*. La obra de Eliot, que seguía muchos de sus principios literarios y estilísticos como la fragmentariedad interna y externa del poema y un refinado e intenso uso del lenguaje, supuso una excelente motivación para el genio creativo de Pound. El autor vio cómo era posible elaborar una obra maestra siguiendo los patrones estilísticos del modernismo literario, y eso le motivó a reanudar la elaboración de los *Cantos* y reconsiderar la magnitud de su obra más ambiciosa (Stead 1989: 245).

Una de las características más destacadas de la obra de Pound es, que a pesar que su biografía influyó mucho en su obra, raras veces el autor o su ego interviene directamente en la elaboración de la obra. Salvo en raras ocasiones, Pound no se reconoce a sí mismo como el autor (véase el *Canto 76* y su “ego scriptor”) (Terrell 1984: viii). Pound se dedica a recopilar lo que otros autores o personajes han dicho a través de citas y alusiones, pero el ego del escritor rara vez puede encontrarse. Esta ausencia de una estructura lógica en el poema puede estar inspirada por el estilo del *Ulysses* de James Joyce, obra que influyó tanto a Eliot como a Pound, que reproduce el comportamiento de los pensamientos en la conciencia humana (Stead 1989: 308). La fragmentariedad del poema no es un capricho del autor, sino que es un intento de reflejar en el papel el proceso del pensamiento humano.

Uno de los elementos más destacados del uso del lenguaje en la obra de Pound es, al igual que en Eliot, el plurilingüismo. Pound utiliza frases y palabras de diferentes lenguas y culturas para forzar al lector a pensar en el porqué de esta inclusión, pero lleva el “juego” lingüístico a un nivel más avanzado que Eliot. Pound introduce, especialmente en los cantos más posteriores, nuevas fuentes de inspiración, como pueden ser las culturas

orientales. Si Eliot utiliza casi exclusivamente en *The Waste Land* lenguas de origen europeo (con las excepciones de las palabras sánscritas del final del poema), Pound da un paso más al utilizar muchas referencias al mundo oriental, utilizando (véase como un buen ejemplo el “Canto 74”) caracteres de origen chino incrustados en el propio cuerpo del texto. Eliot había utilizado, como decíamos, palabras de origen sánscrito en “What the Thunder Said”, pero, al estar escritos con caracteres latinos, el lector no se sorprende tanto como con la inclusión de los ideogramas chinos de Pound, totalmente ajenos a lo que puede esperar el lector de un poema en inglés.

El uso de los ideogramas chinos resulta uno de los elementos poéticos de Pound más destacados. Su inclusión se debe a la influencia de Ernest Fenosolla, quien defendía que en la lengua china escrita se daba una correspondencia entre lenguaje y mundo real, ya que los ideogramas no son sino anotaciones abreviadas o dibujos esquematizados, constituyéndose al mismo tiempo como una palabra y una imagen o serie de ellas (Pound 1991: 64-65). El motivo por el que estas ideas fueron atractivas para Pound ya ha sido explicado en este trabajo.

Pero el plurilingüismo de Pound no se limita a la inclusión, en algunos poemas, de caracteres chinos. También podemos ver palabras y frases del español medieval, italiano y latín, entre otras. Por ejemplo en el “Canto 3”, luego analizado, las lenguas juegan un papel esencial en la elaboración del *collage* que es este poema.

El “Canto 74” es el primero de los *Cantos Pisanos*, uno de los cantos más conocidos de Pound ya que marca un cambio de rumbo en la obra del poeta. Los *Cantos Pisanos* son unos cantos aún más oscuros que los anteriores, con desconexiones más drásticas que dificultan su lectura. Pero son unos cantos más personales, nacidos de la desesperación por la caída del régimen fascista de Benito Mussolini y la posterior detención del poeta por su apoyo al régimen. En este sentido, los *Cantos Pisanos* son, como *The Waste Land*, poemas nacidos de la desesperación provocada tanto por acontecimientos históricos (Primera y Segunda Guerra Mundial) como por motivos personales, y por eso algunos expertos aseguran que este es el motivo por el que son capaces de atraer más al público que otras obras de sus autores (Stead 1989: 287-316). La maestría del juego lingüístico de Pound se encuentra especialmente en este canto: a lo largo de este enorme poema, Pound hace uso de un excelente multilingüismo, incluyendo palabras o frases de lenguas como el italiano, griego

clásico, alemán, francés o provenzal. Aparte de eso, Pound también incluye, como ya hemos dicho, ideogramas chinos, que aparecen junto al cuerpo del texto sin ninguna distinción estilística. Estos ideogramas son parte esencial del poema, aunque poca gente pueda descifrar su significado. Finalmente, el juego lingüístico de Pound puede incluir signos históricamente ajenos a la literatura, o que al menos no se suelen asociar con la poesía. Este es el caso del símbolo @, que se utiliza en inglés como abreviatura de *at* (en), uso que Pound le da en el poema (Pound 2009: 1829).

Los *Cantos*, en su conjunto, han sido definidos como un viaje poético extremadamente ambicioso, alusivo y multicultural, que recorre numerosos aspectos del pensamiento y experiencias del siglo XX (Carter y McRae 2001: 344). Es indudable que los *Cantos* contienen una ingente cantidad de recursos intertextuales, ya sean citas, referencias o alusiones. Lo que destaca en todas ellas es la falta de explicaciones por parte del autor sobre el origen de los elementos insertados en el texto y la completa ausencia de conectores entre ellos.

Pound utiliza citas, referencias y alusiones de todo tipo: históricas, geográficas, literarias, económicas, religiosas, etc. Además, Pound se sirve de culturas variadas: desde la europea hasta la china y los mitos fundacionales africanos. Pound no limita su arte a un área geográfica o un periodo histórico concreto: todo es susceptible a aparecer en su obra. Es de hecho esta abrumadora multiculturalidad de sus referencias otro de los rasgos más destacados de su obra. Pound es capaz de realizar un mosaico de referencias, un *collage* intertextual entre distintas culturas para construir un poema que, aunque difícil de comprender para el lector, hace que el énfasis no esté puesto en el sentido y el significado del poema, sino en el propio lenguaje que lo forma. Cada cita, referencia y alusión, además, cobran vida por sí solas, tienden a ser elementos artísticos con vida, en parte, independiente.

En general, Pound suele inclinarse por el uso de la alusión y la cita implícita sin referencia. Aunque Pound decidió, ya lo dijimos, no incluir unas notas finales o un apéndice como Eliot, los expertos y analistas de su obra han conseguido identificar el posible origen de muchas de ellas. Pound utiliza muchos nombres propios en sus poemas, aludiendo a muchos personajes históricos. La alusión y la cita implícita sin referencia son las formas de intertextualidad que mejor se adhieren al ideal estilístico de “no explicar”, que es,

indudablemente, una de las constantes a lo largo de su obra poética y, quizás, la más destacada.

2.4. Estudio pormenorizado y comparativo de los textos

En esta parte final vamos a analizar las figuras intertextuales y el uso que los poetas les dan en dos de sus poemas, extraídos de las obras señaladas. Haremos un análisis de los tipos de recursos intertextuales que hemos visto en el trabajo (los distintos tipos de cita y las alusiones) viendo cuáles predominan en cada poema y qué diferencias de uso hay entre los poetas. De esta manera veremos la diferente metodología intertextual utilizada. Hemos decidido no analizar las alusiones geográficas e históricas en los poemas por motivos de espacio y para poder centrarnos en las literarias con mayor detenimiento.

De T. S. Eliot analizaremos la primera parte de *The Waste Land*, titulada “The Burial of the Dead”. Curiosamente, ya desde el título de este capítulo Eliot está haciendo una cita implícita modificada a partir del nombre del servicio de enterramiento de la iglesia anglicana, conocida como “The Order of The Burial of the Dead”. Analizaremos sólo esta sección del poema para poder así realizar un estudio en profundidad de las figuras intertextuales presentes.

De Ezra Pound analizaremos sólo el “Canto 3”, que fue publicado junto a los “Cantos 1 y 2” en 1917 en la revista *Poetry* de Harriet Monroe. Hemos elegido este canto por su proximidad temporal con *The Waste Land* (solo es cinco años más antiguo que el poema de Eliot) y además tiene una extensión más similar a “The Burial of the Dead” que el resto de cantos que hemos analizado: “The Burial” tiene 76 versos, mientras que el “Canto 3” tiene 42.⁷

Empezaremos el análisis con la cita tradicional (que nombramos, siguiendo a Genette, como simplemente “cita”), es decir, aquella que reproduce literalmente un texto, que siempre viene marcada gráficamente y que puede aparecer con o sin referencia explícita.

En Pound tenemos varios casos. En el verso 3, donde se reproduce “those girls” del poema *Sordello* de Robert Browning (1840, libro III, estrofa 115: “That Paduan girl /

⁷ Ambos textos aparecen en los Apéndices.

Splashes with barer legs where a live whirl / In the dead black Giudecca prove sea (...) Let stay those girls”), la cita se presenta entre comillas pero sin referencia al autor o a los personaje del poema (Terrell 1980: 8). Otro caso de cita lo encontramos en el verso 23: “una niña de nueve años”. No hay aquí marcas gráficas pero sí un cambio de lengua (al español modernizado), lo que podemos considerar como un tipo de marcador o como un indicio de posible cita. En este caso queda confirmada. Nos parece conveniente utilizar la denominación “cita en otra lengua” para ésta y otras ocurrencias semejantes. Algo más adelante, Pound utiliza las comillas en los versos 29 y 30, uno de los casos de aparición del discurso directo en el *Poema de mio Cid*. Aquí el poeta no cita literalmente, transforma las palabras del original aunque mantiene la ficción de la reproducción de un discurso. Dice (Pound 1994: 146):

My Cid rode up to Burgos,	20
Up to the studded gate between two towers,	
Beat with his lance butt, and the child came out,	
Una niña de nueve años,	
To the little gallery over the gate, between the towers,	
Reading the writ, voce tinnula:	25
That no man speak to, feed, help Ruy Diaz,	
On pain to have his heart out, set on a pike spike	
And both his eyes torn out, and all his goods sequestered,	
“And here, Myo Cid, are the seals,	
The big seal and the writing.”	30

En el texto del poema medieval (Smith 1977: 140) encontramos en cambio:

Aguijó Mio Çid a la puerta se legava	37
Sacó el pie del estribera, un ferídal dava;	
non se abre la puerta, ca bien era çerrada.	
Una niña de nuef años a ojo se parava:	
“Ya Campeador en buen ora çinxiestes espadas!	
El rey lo ha vedado, anoche del entró en su carta	
con gran recabdo e fuerte mientre sellada.	
Non vos osariemos abrir nin coger por nada;	
si non, pedereiemos los avares e las casas	
e demás los ojos de las caras	46

Como puede verse, el fragmento poundiano sobre el Cid presenta bastante complejidad en el tratamiento de las relaciones hipertextuales. El hipotexto queda claro desde el principio por la aparición del nombre del héroe castellano. Pound transforma este pasaje del inicio de la epopeya (aunque siguiéndolo muy de cerca) imitando, en un especial pastiche o en una muy libre traducción, el estilo del original. La paráfrasis/ versión se combina con la invención (versos o partes de ellos inexistentes en el original). Pound, igualmente, cambia el orden de los versos permitiéndose saltos hacia atrás o hacia adelante.

La “cita en otra lengua” tiene un papel muy importante en las obras de Pound y Eliot. En el “Canto 3” tenemos cuatro casos de cambio de lengua: el verso 4, en el que encontramos la palabra “Stretti”, procedente de la canción napolitana “La spagnuola” (Terrell 1980: 8), que aparece entre comillas en el texto original. El verso 23, con “una niña de nueve años” (que acabamos de analizar); otro caso de cita en otra lengua lo encontramos en el verso 25: “voce tinnula”. Se trata de una cita modificada por omisión de una palabra del verso 13 del poema LXI de Catulo: “nuptialia concinens/ voce carmina tinnula” (Catulo 2004: 104). El siguiente caso aparece en el último verso: se trata de “Nec Spe Nec Metu”, que, como “Stretti”, viene marcado con comillas. Se trata del famoso lema adoptado por Isabella d’Este, Felipe II y otros personajes del Renacimiento (Pound 1994: 149)⁸. Como decíamos, las citas en otras lenguas pueden ser consideradas a menudo, en ausencia de otros señaladores gráficos, como citas marcadas ya que el cambio de idioma sirve al lector como posible indicio de cita.

En Eliot tenemos más casos de citas tradicionales. Las dos primeras que podemos encontrar utilizan la misma obra de origen: el libreto de Richard Wagner de la ópera *Tristan und Isolde* (1865). En primer lugar, los versos 31-34:

*Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du?* (Eliot 2014: 202)

Y luego el verso 42: *Oed’ und leer das Meer*. Aunque ninguna de estas dos citas menciona el nombre del autor o los personajes, Eliot sí que incluyó una referencia sobre el origen de las citas en las notas finales a la obra. Estos cinco versos vienen marcados gráficamente: están

⁸ Sobre este lema y su uso en el Renacimiento, cfr. López Poza (2011).

en cursiva y encontramos el cambio de lengua. Los cuatro primeros, además, van sangrados en el texto original de Eliot. Como ya hemos visto en las partes anteriores, el plurilingüismo es una de las principales formas de fragmentación del poema en la poesía contemporánea.

El siguiente caso de integración intertextual en Eliot puede verse en los versos 74 y 75, donde se trata de una cita tradicional modificada, donde el hipertexto ha sufrido variaciones. En este caso, el texto proviene de John Webster y su drama *The White Devil* (1612). La cita está referenciada tanto en las notas finales como en el apéndice, donde se incluye el fragmento de donde Eliot sacó sus versos. El texto original de John Webster dice: “But keep the wolf far thence, that’s foe to men/ For with his nails he’ll dig them up again” (cfr. Eliot 2014: 312), mientras que los versos de Eliot son: “Oh keep the Dog far hence, that’s friend to men, / Or with his nails he’ll dig it up again!” (Eliot 2014: 212).

El último caso de cita tradicional la podemos encontrar precisamente en el último verso del capítulo, el verso 76, que cita en francés a Charles Baudelaire en su “Au Lecteur”, el poema-prefacio de su obra *Las flores del mal* (Eliot 2014: 215). El verso de Baudelaire, que viene marcado gráficamente con comillas en el cuerpo de texto y referenciado en las notas finales y el apéndice, dice: “- Hypocrite Lecteur, - mon semblable, - mon frère!” (cfr. Eliot 2014: 306), mientras que el verso de Eliot presenta una ligera modificación del verso original por adición: “You! hypocrite lecteur! – mon semblable, - mon frère!”. Con la inclusión de esta cita Eliot hace suya la actitud de Baudelaire de “zarandear” al lector, forzándole a tomar conciencia de sus propios defectos y a luchar contra el hastío (Eliot 2014: 214- 215).

En Eliot encontramos cuatro casos de citas en otra lengua. Además de las citas marcadas gráficamente ya mencionadas (las dos citas a Wagner, y la cita de Baudelaire), encontramos otro caso de plurilingüismo en el verso 12 (“Bin gar keine Russin, stamm’ aus Litauen, echt deutsch”), que es una frase en alemán sin marca y no referenciada que refleja el cambiante mapa político europeo tras la Primera Guerra Mundial (Eliot 2014: 197). Este tipo de cita se correspondería con el concepto de cita conversacional que mencionamos en la primera parte de este trabajo, además de ser una cita en otra lengua.

Vemos de nuevo cómo ninguno de los poetas sigue un sistema uniforme para citar en otra lengua extranjera. Pound alterna entre marcar con comillas y no marcar, sin uniformidad.

Eliot incluye más variantes: cursiva, sangrar el texto, comillas y no marcar, pero tampoco sigue un sistema uniforme.

A continuación vamos a analizar las citas implícitas presentes en ambos poemas. En Pound podemos observar cinco casos de citas implícitas con o sin referencia. En primer lugar, el primer verso del “Canto 3”: “I sat on the Dogana’s steps” es una cita implícita muy modificada de *Sordello* de Robert Browning. En *Sordello* Browning escribe: *I muse this on a ruined palace-step/ At Venice*. Terrell nos dice que en versiones anteriores del Canto, Pound le respondía a Browning con “Your palace-steps?/ My stone seat was the Dogana’s vulgarest curb” (Terrell 1980: 1).

Tenemos otro caso de cita implícita en el verso 6: “and peacocks in Koré’s house”. Esta frase es una cita implícita traducida modificada sin referencia del poeta italiano Gabriele D’Annunzio. Dice el poeta italiano: “La casa di Coré è abitata dai pavoni bianchi” (cfr. Terrell 1980: 8).

El tercer caso de cita implícita en el “Canto 3” lo encontraríamos en los versos 13-14 (“A-whisper, and the clouds bowe over the lake/ And there are gods upon them”) en la medida en que Kenner (1971: 143) y Stead (1989: 261) lo identifican como una cita del poeta Angelo Poliziano, pero que no precisan. Nosotros no hemos podido encontrar la referencia utilizando las herramientas de búsqueda informática ensayando con posibles versiones en italiano.

El cuarto puede ser un caso muy problemático: en los versos 15-17 nos encontramos con una cita no marcada y extremadamente modificada de Poggio Bracciolini, humanista italiano, a partir de una carta que éste escribe a su amigo Niccolò de’ Niccoli sobre una visita que hizo a los famosos baños de Baden, en Suiza, en la primavera de 1416 (cfr. Terrell 1980: 9 y Pryor 2011: 47). Este caso es interesante además porque aparece en el cuerpo del texto el nombre del autor como si de una cita de investigación se tratase:

And in the water, the almond-shite swimmers, 15
The silvery water glazes the upturned nipple,
As Poggio has remarked.

Como demuestra Pryor, se trata de una muy libre inspiración en la carta del autor renacentista pero en absoluto de una traducción. Se trata, pues, de una falsa cita, o bien, de un juego alusivo sobre cierta ambientación del Renacimiento. Dice Pryor:

In July 1917, a month after “Three Cantos I” appeared in Poetry, Pound did publish a loose imitation of a letter by Poggio that describes beautiful girls in the baths at Baden in Switzerland. Poggio’s scene resembles the paradise of Pound’s almond-white swimmers: *jocundissimum est videre puellas jam maturas viro, jam plenae nubile annis, facie splendida ac liberali in dearum habitum et formam psallentes, modicae vestes retrorsum trahunt, desuper aquam fluitantes, ut alteram Veneram extimares.* (Bracciolini 38).

‘It is especially delightful to see the girls, now in full bloom, now fully nubile, with their beautiful faces and free looks, playing their instruments with the bearing (or dress) and the form (the figure, the appearance) of goddesses, and with their modest garments, which they have pulled back, floating on the water, so that you might think they were another Venus’.

But there are two important points to make here. The first is that Canto 3 is not a translation of this letter, nor is it in any sense a reproduction of Poggio’s picture. (Pryor 2011: 47).

El fragmento que ocupa los versos 20-37, ya lo hemos visto, es una transposición del *Poema de mio Cid*, que podemos considerar como un homenaje al cantar de gesta español. En el fragmento se reúnen la cita implícita con referencia (una niña de nueve años), la cita modificada o la traducción libre del original y el pastiche, ya que Pound está imitando el estilo del cantar de gesta español. De nuevo vemos como las figuras transtextuales a veces confluyen en un mismo y breve fragmento.

En Eliot tenemos ocho casos de citas implícitas. En el verso 3, donde se dice: “Memory and desire”, podemos ver una doble cita implícita que puede provenir de dos textos: de la novela *Bubu de Montparnasse* (1901) de Charles-Louis Philippe y del poema *Weddab and Om-el-Bonain* del poeta victoriano James Thompson (Eliot 2014: 195-197). En el texto de Philippe encontramos la frase: “Nuestra carne ha conservado nuestra memoria y nosotros la mezclamos con nuestros deseos”, mientras que el poema de Thompson dice: “El demoníaco día y la noche perseguían/ el hastío total en medio de la clamorosa multitud/ de pensamientos que rugían con memoria y deseo” (cfr. Eliot 2014: 195-197).

En los versos 13-18 se reproduce un pasaje de una conversación del autor con la condesa Marie Larisch:

And when we were children, staying at the arch-duke’s,

My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter (Eliot 2014: 198).

15

Según Valerie Eliot este fragmento es una transcripción casi literal de una conversación entre el poeta y la aristócrata (cfr. Eliot 2014: 199). Esta cita podría responder a la subclase que hemos catalogado previamente como “cita conversacional”.

La siguiente cita implícita, “in the mountains, there you feel free”, aparece en el verso 17, tratándose de un verso de una famosa canción bávara (Eliot 2014: 199).

El sintagma del verso 20 “Son of man” es una cita implícita de Ezequiel, que viene referenciada en las notas. En el libro de Ezequiel aparece a menudo la expresión “Hijo de Hombre”, pero Eliot en su nota da un pasaje concreto: “Hijo de hombre, ponte de pie, que voy a hablarte. Y, en hablándome, entró dentro de mí el espíritu, que me puso de pie, y escuché al que me hablaba” (cfr. Eliot 2014: 199).

En los versos 25-29 encontramos uno de los casos más curiosos del poema:

There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you; (Eliot 2014: 200)

27

En estos versos el autor está auto-citándose, concretamente cita su poema “The Death of Saint Narcissus” (1915), sin incluir referencias ni marcadores gráficos. Para reconocer esta cita sería necesario tener un gran conocimiento de la poesía de Eliot anterior a *The Waste Land*.

El siguiente caso, “A handful of dust” aparece en el verso 30 y es una cita implícita del libro *Devotions Upon Emergent Occasions* (1624) de John Donne. La frase en el poema de Eliot aparece sin ninguna referencia, ni en el cuerpo de texto, ni en las notas finales o apéndices (cfr. Eliot 2014: 201).

En el verso 48 (“Those are pearls that were his eyes. Look!”) podemos ver una cita implícita modificada por añadido (Look! y los paréntesis) de William Shakespeare y su *The Tempest* (1611). La cita solo viene referenciada en los apéndices, pero no se hace ninguna indicación en el cuerpo de texto ni en las notas finales. En el texto original de Shakespeare se dice:

Full fathom five thy father lies
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes;
Nothing of him that doth fade, (cfr. Eliot 2014: 310)

La última cita implícita que hemos encontrado en “The Burial of the Dead” aparece en el verso 63, tratándose de unas palabras traducidas del *Infierno* de Dante Alighieri: “I had not thought death had undone so many” (Jamás pensé que la muerte hubiera desecho a tantos). El origen de esta frase aparece referenciado en las notas finales (se añade una traducción al español de Luis Martínez de Merlo):

“si lunga tratta
di gente, ch’io non avrei mai creduto
che morte tanta n’avesse disfatta.”

[“Y venía detrás tan larga fila
de gente, que creído nunca hubiera
que hubiese a tantos la muerte deshecho.”] (cfr. Eliot 2014: 288-289).

Hemos visto que Pound utiliza tres citas implícitas sin referencia y dos que referencian al autor (Poggio) o al protagonista (el Cid) en el propio cuerpo de texto. Eliot, en cambio, nunca referencia en el propio cuerpo de texto (lo más cercano es la inclusión del nombre Marie en los versos 15 y 16, pero al no incluir el nombre completo es imposible identificar al personaje). Eliot se decanta en este caso por no referenciar y en el caso que decida incluir una referencia (en solo tres de las ocho citas implícitas), lo hace o en las notas finales o en los apéndices.

Finalmente vamos a analizar las alusiones presentes en los dos poemas. En Pound encontramos, con la limitación señalada, sólo algunas alusiones a la mitología griega como los paniscos (sátiros asociados con el dios Pan), driades y melíades en los versos 10-11.

El texto de Eliot contiene, por el contrario, un gran número de alusiones. El primer verso del poema, “April is the cruellest month”, además de ser uno de los versos más citados de *The Waste Land*, es considerado como alusión al comienzo de *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer: “Whan that Aprile with his shoures sote” (cfr. Eliot 2014: 300). El mismo Eliot incluye el inicio del poema en el apéndice, lo que es suficientemente significativo. Pensamos que se trata de una alusión antes que de una cita modificada por el diverso espíritu que anima el inicio de los poemas. Eliot contaba, claro está, con el conocimiento por un gran número de lectores del inicio del libro de Chaucer. Pensamos que no es necesario aplicar de manera estricta, a partir de la definición genettiana, la “necesidad” de conocimiento del intertexto para “comprender” el texto de llegada. La alusión puede en muchos casos ser un simple modo de enriquecimiento del texto por acumulación de sugerencias y ecos.

El verso 2 (“Lilacs out of the dead land”) puede ser una alusión al poema “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d” de Walt Whitman. Como señala Samoyault, el reconocimiento de las alusiones puede ser algo subjetivo y dependerá en gran manera de la cultura del lector: “la percepción de la alusión es a menudo subjetiva y su desvelamiento rara vez es necesario para la comprensión del texto” (Samoyault 2001: 36).

Los versos 6 y 7, que dicen: “feeding/ A little life with dried tubers” son considerados como otra posible alusión al poeta James Thompson, y a su poema *To Our ladies of Death*, que dice: “Nuestra madre alimenta así nuestra poca vida/ y a su vez nosotros la alimentamos con nuestra muerte” (cfr. Eliot 2014: 197).

A partir del verso 19 comienza una serie de referencias bíblicas que no terminará hasta el verso 30. El verso 19, que dice: “What are the roots that clutch, what branches grow”, es una doble alusión a pasajes de los libros de Ezequiel y Job en la Biblia. Consideramos este verso como una alusión ya que sólo la palabra “raíces” coincide en la obra de Eliot y los libros bíblicos, aunque el contexto es parecido en ambas obras (cfr. Eliot 2014: 199).

El verso 22: “A heap of broken images” puede ser una alusión a Ezequiel, en el que censura la ignorancia e impiedad de los pueblos de Israel, al que advierte que: “Vuestros altares serán arruinados, y abandonados vuestros ídolos, destrozados, desaparecerán” (Eliot 2014: 199). El siguiente verso, el 23: “And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief” es una alusión al Eclesiastés, que aparece referenciada en las notas finales. El texto bíblico dice: “y habrá temores en lo alto y tropezones en el camino, y florecerá el almendro, y se pondrá pesada la langosta, y dará su fruto la alcaparra, porque se va el hombre a su eterna morada y andan las plañideras en torno de la plaza” (cfr. Eliot 2014: 201).

Los versos 25 y 26: “There is shadow under this red rock/ (Come in under the shadow of this red rock)” pueden ser alusiones a Isaías, Mateo, la Primera Carta a los Corintios y Job. En la Biblia, nos dice Pateo, la roca y la sombra son símbolos de salvación. (Eliot 2014: 201). Estas alusiones no están referenciadas ni en las notas finales ni en los apéndices.

El verso 30 (“a handful of dust”), que ya hemos visto como una cita implícita de John Donne, también es una alusión a la muy conocida sentencia bíblica “polvo eres y en polvo te convertirás” de Génesis 3, 19 (Eliot 2014: 201).

El verso 35 (“You gave me hyacinths first a year ago”) es una alusión al mito griego de Jacinto (cfr. Southam 1990: 108). Aquí la marca de comillas se debe a que se trata de un diálogo ficticio, la presencia de un discurso directo en el que un personaje se dirige a otro. En este sentido, estos versos sólo con dificultad podrían ser clasificados en la categoría de “cita conversacional”, ya que ésta presenta un matiz distinto, en tanto que reproduce un discurso oído, una voz sobrevenida. En cualquier caso, aunque aquí sólo se hable de flores, la alusión fúnebre al mito de Jacinto es indudable.

El personaje introducido en el verso 43, Madame Sosostris, es una alusión a un personaje de la novela *Chrome Yellow* (1921) de Aldous Huxley, conocido como “Sosostris, la bruja de Ecbatana” (Eliot 2014: 205). Curiosamente Eliot reconoció haber leído la novela de Huxley y que estaba casi seguro que había tomado prestado el nombre de ella, pero que no había sido consciente del préstamo (Southam 1990: 109).

En el verso 49 (“Here is Belladonna, the Lady of the Rocks”) podemos observar un caso de doble alusión. En primer lugar, al cuadro de Leonardo Da Vinci *La Madonna de las Rocas* y

en segundo lugar, al soneto “*Our Lady of the Rocks by Leonardo Da Vinci*” (1881) de Dante Gabriel Rossetti (Eliot 2014: 207).

En el verso 51 (“Here is the man with three staves”) encontramos una de las alusiones más oscuras y personales de Eliot. El poeta habla de una carta del tarot que él identifica con la figura mítica del Rey Pescador. Esta identificación es una de las pocas alusiones que viene explicada en las notas finales, ya que el propio Eliot reconoce que se trata de una asociación bastante arbitraria y, por tanto, la alusión solo puede ser reconocida si se leen dichas notas.

En el verso 55 (“The Hanged Man. Fear death by water”) podemos ver una alusión a la obra de Robert Frazer *The Golden Bough*. Esta obra es una de las obras que más influenció a Eliot en la composición del poema. Robert Frazer asocia la figura del ahorcado con el mito de la muerte del dios, que aparece en distintas religiones (Osiris, Atis, Cristo, Odín, etc.) (Eliot 2014: 211).

Eliot nos da en las notas la referencia, a partir del verso 60 (“Unreal City,”) de un poema de Baudelaire en el que pudo inspirarse. La alusión viene confirmada por la presencia del poema “Les sept vieillards” en el apéndice, en el que se incluye un extracto del texto original de Baudelaire: “Fourmillante cité, cité pleine de rêves!” (cfr. Eliot 2014: 302). El “Unreal City” de Eliot aparece en el texto sin marcadores gráficos, pero el propio Eliot nos insta a confrontar el texto de Baudelaire en las notas finales.

En el verso 64 (“Sighs, short and infrequent, were exhaled”) se está aludiendo de nuevo al *Infierno* de Dante Alighieri: “Allí, según lo que escuchar yo pude, / llanto no había, más suspiro sólo, / que al aire eterno le hacían temblar” (cfr. Eliot 2014: 211). Esta alusión viene precedida por una cita implícita en el verso 63, que ya hemos visto. Al igual que dicha cita, esta alusión viene referenciada en las notas finales con el fragmento original de Dante al que Eliot alude. Años más tarde, Eliot reconoció que con ella quería que el lector reconociera la analogía entre el infierno descrito por Dante y la vida contemporánea.

En el verso 68 (“With a dead sound on the final stroke of nine”) tenemos el último caso de doble alusión: en primer lugar, en 1922 la jornada laboral de la City londinense comenzaba a las nueve de la mañana; y en segundo lugar, la novena hora del día es la hora en la que se cree que Cristo murió en la cruz (Eliot 2014: 213).

3. Conclusión

El objetivo de este trabajo ha sido el estudio de los diferentes recursos intertextuales en la obra de dos poetas clave del siglo XX.

Se han analizado, en un primer momento, las distintas definiciones y conceptos aportados por distintos estudiosos. A pesar de la abundancia de trabajos sobre el tema, nos hemos encontrado ante el problema de la ausencia de una tipología precisa de recursos aplicable a la realidad muy compleja de los poemas estudiados, por lo que hemos tenido que elaborarla nosotros, partiendo, claro está, de aportaciones fundamentales ya aquilatadas en la disciplina.

Como hemos visto en el análisis práctico de los textos de Pound y Eliot, cada poeta utiliza los recursos intertextuales a su manera, con una total libertad, buscando siempre el máximo rendimiento estético de la cita y la alusión. Así, hemos debido, en ocasiones, ir construyendo definiciones a medida que avanzábamos en el análisis, siendo la realidad de los versos la que dirigía nuestros pasos.

La intertextualidad es un recurso que favorece la creación literaria y la comunicación entre las obras y las culturas, no limitando la libertad expresiva de los autores. La intertextualidad es una herramienta que, en la sociedad en que vivimos, regida por la comunicación internacional y el intercambio cultural, cobra un sentido especial en tanto que constatación material de dichos intercambios. Es precisamente la intertextualidad la que en ocasiones puede aportar a una obra un valor universal, lo que provoca que gente de diferentes culturas pueda acceder a ella asimilándola en parte como suya. El uso que Eliot y Pound hacen de la intertextualidad funciona, sin lugar a dudas, como un amplificador de la emoción estética del poema.

Eliot y Pound eran amigos y compartieron un mismo momento histórico y literario. Cada uno de ellos utilizó, como es lógico, la intertextualidad de una manera claramente distinta, a pesar de las semejanzas, como hemos mostrado en la última parte de nuestro trabajo. Éste es sólo una muestra de lo que un análisis más prolongado y sistemático, que abarque mayor número de textos, podría dar de sí.

Hemos podido ver, a lo largo de este estudio, cómo se desarrolla la poesía del siglo XX en el ámbito anglófono de la mano de estos dos grandes autores y como la intertextualidad es un elemento muy destacado en la realidad más vasta de la fragmentariedad literaria. El nivel de fragmentación de los poemas vanguardistas está, en este caso, enriquecido por el gran número de referencias culturales presentes en ellos, lo que convierte a estas obras en auténticos collages.

Otro factor muy importante que contribuye a crear el aspecto fragmentario de esta literatura es el del plurilingüismo, al que también hemos dedicado nuestra atención en este trabajo.

Agradecimientos

En primer lugar, agradecer a mi tutor Francisco Javier Deco Prados su inestimable ayuda, guía, consejos y correcciones durante la elaboración de este trabajo.

Agradecer también a mi madre, Encarnación Martínez Ríos, por su continuo apoyo en los momentos más duros en la elaboración de este trabajo, y su inagotable (y a veces agobiante) búsqueda por la perfección.

A mi hermano Luis Francisco Caballero Martínez, al que le espera un brillante futuro en la Medicina interna. No le puede esperar otra cosa alguien al que le apasiona su profesión y, muy a mi pesar, me lo hace saber a todas horas del día, incluso en la comida.

A mi tía Rosario Caballero Romero, una de las mujeres más fuertes de este mundo y que más quiero.

In Memoriam, dedicarle este trabajo a dos personas que ya no están aquí para leerlo:

A mi padre, Manuel Caballero Romero, profesor de Química en la Universidad de Cádiz. Todo lo que hago en mi vida, personal y académica, lo hago siguiendo su modelo.

Y finalmente, a mi abuela Rita Romero Fiscal, mi “zambombita”, quien después de cien años y cuatro meses, ya puede descansar. Este trabajo está dedicado, sobre todo, a ella.

Referencias bibliográficas

1. Intertextualidad

ALLEN, Graham (2000): *Intertextuality*. London y New York, Routledge.

COMPAGNON, Antoine (2016): *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Seuil (ed. orig. 1979).

GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus (ed. orig. 1982).

MAGNÉ, Bernard (1989): *Perecollages*. Toulouse, Presses de l'Université du Mirail-Toulouse.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra.

ORR, Mary (2007): *Intertextuality. Debates and Contexts*. Cambridge y Malden, Polity.

SAMOYAUULT, Tiphaine (2001): *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris, Nathan.

2. Eliot y Pound.

BROWNING, Robert (1840): *Sordello*.
<https://archive.org/details/sordelloapoem00browgoog> (Última consulta: Julio 2016)

CARTER, Ronald y MCRAE, John (2001, 2ª ed.): *The Routledge History of Literature in English*. London y New York, Routledge.

CATULO (2004), *Poesie*. Edición de Corte, F. Della. Milano, Mondadori.

COOPER, John Xiros (2006): *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*. Cambridge, Cambridge University Press.

COOTE, Stephen (1988): *T. S. Eliot: The Waste Land*. London, Penguin.

ELIOT, T. S. (2014, 5ª ed.): *La tierra baldía*. Edición bilingüe de Patea, Viorica (ed.) y Palomares, José Luis (trad.). Madrid, Cátedra.

KENNER, Hugh (1971): *The Pound Era*. Berkeley y Los Angeles, California University Press.

LÓPEZ POZA, Sagrario (2011): “*Nec spe nec metu* y otras empresas o divisas de Felipe II”, en Zafra, R. y Azanza, J. (coord.): *Emblemática trascendente*. Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 435-456.

POUND, Ezra (1986): *Cantares completos de Ezra Pound*, México D.F., Joaquín Mortiz.. Traducción de Vázquez Amaral, José (1ª edición 1975).

POUND, Ezra (1991): *Antología de poemas*. Edición de M. Almagro Jiménez, traducción de A. Rivero Taravillo, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

POUND, Ezra (1994, 1ª ed.): *Cantares completos, tomo I (Cantares I- LI)*. Edición bilingüe de Coy, Javier (ed.) y Vázquez Amaral, José (trad.). Madrid, Cátedra.

POUND, Ezra (2009, 2ª ed.): *Cantares completos, tomo III (Cantares LXXII- LXXXIV)*. Edición bilingüe de Coy, Javier (ed.) y Rovizzi, Laura; Coy Girón, Juan José; y Vázquez Amaral, José (trads.). Madrid, Cátedra.

PRYOR, Sean (2010): “‘How will you know?': Paradise, Painting, and the Writing of Ezra Pound's Canto 3”, *Paideuma*, 37, pp. 267-292.

PRYOR, Sean (2011): *W. B. Yeats, Ezra Pound and the Poetry of Paradise*. Farnham, Ashgate.

RAINE, Craig (2006): *T. S. Eliot*. New York, Oxford University Press.

SOUTHAM, B. C. (1990, 5ª ed.): *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*. London y Boston, Faber and Faber.

SMITH, Colin (ed.) (1977): *Poema de mio Cid*, Madrid, Cátedra.

STEAD, C. K. (1989): *Pound, Yeats, Eliot and the modernist movement*. London, Macmillan.

TERRELL, Carroll F. (1980): *A companion to the Cantos of Ezra Pound. Volume I (Cantos 1-71)*. Berkeley, Los Angeles y London, California University Press.

TERRELL, Carroll F. (1984): *A companion to the Cantos of Ezra Pound. Volume II (Cantos 74-117)*. Berkeley, Los Angeles y London, California University Press.

Apéndices

T. S. Eliot
“The Burial of the Dead”

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering 5
Earth in a forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us, coming from the Starnbergersee
With a shower of rain, we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten, 10
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
And when we were children, staying at the arch-duke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie, 15
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man, 20
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock, 25
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you

Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust. 30

Frisch weht der Wind

Der Heimat zu

Mein Irisch Kind,

Wo weilest du?

“You gave me hyacinths first a year ago; 35

“They called me the hyacinth girl.”

-Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,

Your arms full, and your hair wet, I could not

Speak, and my eyes failed, I was neither

Living nor dead, and I knew nothing, 40

Looking into the heart of light, the silence.

Oed’ und leer das Meer.

Madame Sosostriis, famous clairvoyante,

Had a bad cold, nevertheless

Is known to be the wisest woman in Europe, 45

With a wicked pack of cards. Here, said she,

Is your card, the drowned Phoenician Sailor,

(Those are pearls that were his eyes. Look!)

Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,

The lady of situations. 50

Here is the man with three staves, and here is the Wheel,

And here is the one-eyed merchant, and this card,

Which is blank, is something he carries on his back,

Which I am forbidden to see. I do not find

The Hanged Man. Fear death by water. 55

I see crowds of people, walking around in a ring.

Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,

Tell her I bring the horoscope myself:

One must be so careful these days.

Unreal City, 60

Under the brown fog of a winter dawn,
 A crowd flowed over London Bridge, so many,
 I had not thought death had undone so many.
 Sighs, short and infrequent, were exhaled,
 And each man fixed his eyes before his feet. 65
 Flowed up the hill and down King William Street,
 To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
 With a dead sound on the final stroke of nine.
 There I saw one I knew, and stopped him, crying: "Stetson!
 "You who were with me in the ships at Mylae! 70
 "That corpse you planted last year in your garden,
 "Has it began to sprout? Will it bloom this year?
 "Or has the sudden frost disturbed its bed?
 "Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
 "Or with its nails he'll dig it up again! 75
 "You! hypocrite lecteur! – mon semblable, - mon frère!"

(Eliot 2014: 194- 214)

Ezra Pound
 "Canto 3"

I sat on the Dogana's steps
 For the gondolas cost too much, that year,
 And there were not «those girls», there was one face,
 And the Buccentoro twenty yards off, howling «Stretti»,
 And the lit cross-beams, that year, in the Morosini, 5
 And peacocks in Koré's house, or there may have been,
 Gods float in the azure air,
 Bright gods and Tuscan, back before dew was shed.
 Light: and the first light, before ever dew was fallen.
 Panisks, and from the oak, dryas, 10
 And from the apple, maelid,
 Through all the wood, and the leaves are full of voices,
 A-whisper, and the clouds bowe over the lake,

And there are gods upon them,
 And in the water, the almond-white swimmers, 15
 The silvery water glazes the upturned nipple,
 As Poggio as remarked.
 Green veins in the turquoise,
 Or, the gray steps lead up under the cedars.

My Cid rode up to Burgos, 20
 Up to the studded gate between two towers,
 Beat with his lance butt, and the child came out,
 Una niña de nueve años,
 To the little gallery over the gate, between the towers,
 Reading the writ, voce tinnula: 25
 That no man speak to, feed, help Ruy Diaz,
 On pain to have his heart out, set on a pike spike
 And both his eyes torn out, and all his goods sequestered,
 «And here, Myo Cid, are the seals,
 The big seal and the writing.» 30
 And he came down from Bivar, Myo Cid,
 With no hawks left there on their perches,
 And no clothes there in the presses,
 And left his trunk with Raquel and Vidas,
 That big box of sand, with the pawn-brokers, 35
 To get pay for his menie;
 Breaking his way to Valencia.
 Ignez da Castro murdered, and a wall
 Here stripped, here made to stand.
 Drear waste, the pigment flakes from the stone, 40
 Or plaster flakes, Mantegna painted the wall.
 Silk tatters, «Nec Spe Nec Metu.»

(Pound 1994: 144- 148)